

YU ISSN 0352-9738 | UDK 78 + 792 (05)

32—33

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

32—33

МС

НОВИ САД
2005



МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА

DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

YU ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

32—33

Уредништво

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК

(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ, др ЗОРАН ЈОВАНОВИЋ,

др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),

др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),

др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOB CZAK),

академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД

2005

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

НАТАЛИЈА ДЕНИСОВА (НАТАЛИЈА ДЕНИСОВА)	
Принципи варьирования попевок в устной традиции невянской школы (по материалам песнопений Окта) — Принципи варирања напева у усменој традицији невске коле — према напевима из осмогласника — The Principles of Melodic Variations in Oral Tradition of the Neva School — on the basis of the Octoechos melodies	7
Мр ВЕСНА ПЕНО	
О мелодији божјићног кондака трећег гласа <i>Дјева днес</i> — On the Third Part Melody of the Christmas <i>Kontakion (Djeva Dnes)</i>	25
Др ЖИВКО ПОПОВИЋ	
Поређење драмске приче Стеријиног <i>Тврдице</i> са причама Плаутове <i>Аулуларије</i> , Држићевог <i>Скуја</i> и Молијеровог <i>Тврдице</i> — A Comparison of the Drama Story in Sterija's <i>Tvrđica</i> with the Stories of Plautus' <i>Aulularia</i> , Držić's <i>Skup</i> and Molière's <i>Miser</i>	43
Мр ВЕСНА МАРКОВИЋ	
Неколико допуна о <i>Кошћани</i> Борисава Станковића и њеним интерпретацијама — Few Additional Remarks about Borisav Stanković's <i>Koštana</i> and its Interpretations	57
НАДА КАРАИЋ	
Станковићеве драме <i>Таџана</i> и <i>Јовча</i> и њихови приповедни предлошци — Stanković's Plays <i>Tašana</i> and <i>Jovča</i> and Their Narrative Counterparts	71
Мр АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ	
Српски књижевни гласник и национална уметничка музика. — <i>Srpski Književni Glasnik</i> and National Art Music	101
Др ИЛЕАНА ЋОСИЋ	
Из историје америчке драме и позоришта. Трагање за националним стваралачким идентитетом — From the History of American Drama and Theater. A Search for a National Creative Identity	117
ВЕРА ТИФЕНТАЛЕР (VERA TIEFENTHALER)	
Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике — Peter Stojanović's Operettenpremierern im Spiegel der Österreichischen Musikkritik	141
МИЛИЦА АНДРЕЈЕВИЋ	
Млади Петар Коњовић у Земуну (1906—1914) — Young Petar Konjović in Zemun (1906—1914)	155
Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ	
Српске теме др Бранка Гавеле у „Agramer Tagblattu” (1911—1914) — Dr Branko Gavella's Serbian Topics in „Agramer Tagblatt” (1911—1914)	163
Др ŠIMUN JURIŠIĆ	
Београдски глумци у Народној позоришној за Далмацију (1921—1928) — Belgrade Actors in the National Theatre for Dalmatia (1921—1928)	185

Др КАТАЛИН КАИЧ	
Нушић на сцени професионалних мађарских позоришта (1945—1985) — Nušić on the Stage of Professional Hungarian Theatres (1945—1985)	199

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, ARTICLES, TREATISES

КОСТИН МОЈСИЛ (COSTIN MOISIL)	
A Bibliography of Musicological Works on Orthodox Chant Printed in Romania (1990—2002) — Библиографија музиколошких радова о православном по- јању објављених у Румунији (1990—2002)	217
Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Драмска дела и драматични тренуци Витолда Гомбровича — Dramatic Works and Dramatic Moments of Witold Gombrowicz	235
МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ	
Једно непознато писмо Јована Иванишевића — One Unknown Letter of Jo- van Ivanišević	249

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ОЛИВЕРА ВАСИЋ	
Ласло Фелфелди, <i>Плесне традиције Срба у Поморишју</i> , Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта, 2003.	257
Мр СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ	
Ђерђ Мартин, <i>Музика и ђара са штайновима</i> (Martín György, <i>A bótolo tánc zenéje</i>) МТА Zenetudományi Intézet, Nagyományok Háza, Budapest, 2002 . .	258
Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Стерија, наш савременик, Небојша Ромчевић, Ране комедије Јована Сте- рије Поповића, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2004.	260
Др РАДМИЛА НАСТИЋ	
О неким новијим теоријским разматрањима о трагедији — Terry Eagleton, <i>Sweet Violence, The Idea of the Tragic</i> , Blackwell Publishing, Oxford, 2003; Rush Rehm, <i>Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World</i> , Duck- worth, London, 2003.	265
Мр ИРА ПРОДАНОВ	
Рихард Вагнер: <i>Ојера и драма</i> , Мадленијанум, Београд, 2003.	271
Др СОЊА МАРИНКОВИЋ	
Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар: <i>Мити, идеологија и мисте- рија у шетралогији Рихарда Вагнера („Прсиен Нибелунга” и „Парсифал”)</i> , Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, 476.	275
ЉУБИЦА ПОПОВИЋ-БЈЕЛИЦА	
Омаж великану сцене. Илија Милчин, приредила Јелена Лужина. МТФ „Војдан Чернодрински”, Прилеп, 2003.	278
Др ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Европски суседи — европско позориште	279
ВЕРА ВАСИЛИЋ	
Именски регистар	285

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Издази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
Matica srpska Journal of Stage Art and Music
Published semi-annually by Matica srpska
Editorial Board and Office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1
Phone: 381-21/420-199, 615-038

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 32–33/2005 закључило 17. V 2005.
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: др Предраг Новаков
Лектор: Татјана Пивнички-Дринић
Коректор: Вера Василић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

помиње се и божићни кондак. Детаљнији осврт на дати проимион *Дјева днес* учинио је у једном свом чланку Јирген Растед (Jørgen Raasted), за-
снивајући своје анализе на неумским рукописима из XIII и XVII века.⁵
О истој химни, али на основу новије српске појачке традиције, писали
су прота Живојин Станковић⁶ и садашњи српски патријарх Павле.⁷

Разлог због кога у овом раду у центар постављам мелодију трећег
гласа која се поје на Божићном јутрењу и Литургији, јесте онај исти од
кога су у својим радовима пошли поменути српски аутори. Они су, наи-
ме, добро учили да је мелодија кондака изузетак у трећем гласу и да се
по својим карактеристикама не уклапа ни у једну, у пракси усвојену,
групацију напева. Специфичност како ове, тако и неких других мелоди-
ја, запазили су и аутори који су настојали да систематизују напеве осмо-
гласног српског појања.⁸ Они су, међутим, без критичког односа према
постојећој класификацији и без јасних критеријума⁹ изузетке именовали
искључиво према химнографској врсти одговарајуће песме чија је мело-
дија другачија у односу на остале унутар датог гласа. Тако се, уз само-

τιάδῃ, Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ τὰ ποιητικὰ αὐτοῦ ἔργα, 'Επετηρίς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 15 (1939), 182—255, 25 (1955), 210—283; Α. Ψυτράκη, 'Η ἐθνεκλησιαστικὴ ὕμνων ποίησις κατὰ τὰς κυριωτέρας αὐτῆς ψάσεις, 'Επιστημονικὴ 'Επετηρίς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 1955—1956; Π. Χρίστου, 'Η ὕμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς ἐκκλησίας, Θεσσαλονίκη, 1959; J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode. Hymnes*, t. I—IV, Paris, 1964—1967; E. Wellesz, *Kontakion and Kanon*, Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra, 1951, 131—133; Isti, *Das Prooimion des Akathistos. Eine Studie zur Melodie des Kontakion*, Die Musikforschung 4 (1953), 193—206; Исти, *The Akathistos Hymn*, Copenhagen, 1957. Обиман списак библиографских јединица у вези са развојем кондака и улогом Романа Мелода в. у књизи: Καριοφύλλη Μητσάκη, Βυζαντινὴ ὕμνογραφία, τόμ. Α', Πατριαρχικόν Ἱδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη, 1971, 15—31.

⁵ J. Raasted, *Zur Melodie des Kontakions 'Η Παρθένος σήμερον*, Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin, 59, Copenhagen, 1989, 233—246.

⁶ Живојин Станковић, *Нека зајажња о нашем осмогласном црквеном појању*, Православна мисао, св. 1—2, 1963, 62—72.

⁷ Патријарх Павле, *Разлика мелодије свјетилна појединих великих празника од мелодије свјетилна другој гласа. О посебном певању Великог славословља VI гласа*, у: *Да нам буду јаснија нека појања наше вере*, Београд, 1998, 252—264. Божићни кондак су у својим радовима спомињале и Катарина Томашевић, *Музика у позоришном животију Срба у XVIII веку* (магистарска теза у рукопису), Београд, 1990. и Весна Пено, *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку — на примерима српске и жрчке традиције* (магистарска теза у рукопису), Нови Сад, 1999.

⁸ Упор. Ненад Барачки, *Може ли се укаљувати и у обрасце појасавати наше осмогласно појање?* Духовна стража, 1938, XI, 3, 112—114; Petar Bingulac, *Crkvena muzika u Srbiji*, у: *Muzička enciklopedija*, vol. I, Zagreb, 1977, 369—372; Бранко Цвејић, *Уџбеник црквеног појања и правила*, Београд, 1950, рукопис у Народној библиотеци Србије, Народна библиотека Србије, рукопис под ознаком РМ-32.

⁹ Петру Бингулцу је била позната подела византијског појања на стихирарски, ирмолшки и пападикијски мелос, изведена додуше у вези са новим методом у грчким теоријама писаним током XIX и XX века. Он је, међутим, сматрао да је различите начине појања погрешно доводити у везу са различитим врстама и карактером текста, што није једини, али је несумњиво један од главних критеријума на којима се мора заснивати свака категоризација мелодија. Упор. П. Бингулац, *О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа*, Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967, Београд, 1974, 561. О проблему напева у новијој српској појачкој традицији в. Весна Пено, *О највећу у православно црквеном појању — ирмолшким теоријама црквених напева*, Музикологија, бр. 3, Београд, 2003, 219—234.

гласан, тропарски и антифонски напев, помињу још и подобан, егзапостиларски, славословски или свечани, катавасијски и кондачки.

Сваки од наведених напева могао би бити тема засебне студије, но методолошки поступак у самој анализи био би нужно јединствен. Овом приликом ће кондачки напев послужити као полазиште у расветљавању још увек актуелних заједничких проблема у вези са осталим наведеним напевима.

Живојин Станковић, а потом и патријарх Павле изнели су и запажања о пореклу мелодија које су изузеци у оквиру гласова којима припадају. У вези са кондаком трећег гласа, *Дјева днес*, обојица су сагласни да је српска мелодија обликована по византијском, односно грчком узору. Овај став биће поткрепљен резултатима до којих сам дошла на основу упоредне анализе транскрипција датог кондака из византијских, поствизантијских¹⁰ и савремених грчких неумских записа,¹¹ као и на основу нотних записа српског појања из збирки шесторице мелографа.¹²

Специфичност мелодије божићног кондака *Дјева днес* у односу на силабичне мелодије трећег гласа из српског *Осмогласника*, међу којима је и васкрсни кондак са недељног јутрења, први је, по речима Живојина Станковића, приметио ђакон Никола Трифуновић, приређивач великог броја издања црквених песама записаних трилама.¹³ Он је у зборнику из 1880. године ову мелодију означио као *произвољну*.¹⁴ Прота Станковић је, без додатних објашњења, изнео веома слободно мишљење да је реч о напеву који потиче из времена св. Романа Мелода, те да је у богослужбеној употреби опстао упркос реформи осмогласног система коју је спровео св. Јован Дамаскин. Био је такође уверен да је ова композиција у српску традицију ушла из византијске појачке праксе.¹⁵

Станковић, нажалост, није ништа одређеније написао о разликама за које је рекао да постоје између васкрсног кондака трећег гласа (из *Осмогласника*) и кондака *Дјева днес*. Судећи по томе да уз васкрсни кон-

¹⁰ Упор. напомену бр. 5.

¹¹ Упор. Σύμωνος 'Ι. Καρά, Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς — Θεωρητικόν, τόμ. Α', Ἀθήναι, 1982, 276—277.

¹² Корнелије Станковић, *Православно црквено појање у српског народа*, фототипско издање књ. 16, САНУ — Народна библиотека Србије — Матица српска, књ. 2, 15; Тихомир Остојић, *Православно српско црквено појање по старом карловачком начину*, Нови Сад, 1896, 92; Стеван Ст. Мокрањац, *Празнично појање*, нав. дело, 128; Ненад Барачки, *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву*, прир. Даница Петровић, Крагујевац, 1995, 273; Бранко Цвејић, *Минеј за децембар*, Народна библиотека Србије, РМ 31, 191; Стефан Ластавица, *Празнично појање*, књ. I—II, Београд, 1969, 517.

¹³ Упор. Мирка Павловић, *Заоставштина Корнелија Станковића*, у: *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ и Музиколошки институт, научни скупови књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Београд, 1985, 147—170.

¹⁴ Никола Трифуновић, *Празнично појање*, Београд, 1880.

¹⁵ „Тако је св. Роман Слаткопевац и мелодију божићног кондака *Дјева днес* саставио и написао, давши јој један диван текст и још дивнију мелодију, због чега је хришћанска црква признала, да је то заиста кондак трећег гласа и да та мелодија има и даље да остане као кондак трећег гласа. А због тога је и наша црква мелодију божићног кондака озваничила као општу мелодију за кондак трећег гласа, иако ова мелодија нема никакве везе ни сличности са тропаром и кондаком трећег гласа из нашег Осмогласника”. Упор. Ж. Станковић, *нав. дело*, 64.

дак помиње и тропаре, вероватно је мислио, а могуће је да је појући по Трифуновићевим трилама управо тако и научио, да се он пева по тзв. тропарском напеву трећег гласа.

Нотни записи осмогласног и општег српског појања откривају посве другачији однос поменутих песама. Кондак трећег гласа, како онај из *Осмогласника* тако и они који припадају одређеним празницима, међу којима је и Божићни, имају јединствену мелодију.¹⁶ Извесно је, међутим, да је мелодија кондака, без обзира који текст има у основи, другачија од осталих химни које по ритмичко-мелодијским особеностима припадају том истом гласу.

Подсетићу овде укратко на карактеристике напева трећег гласа. На основу нотних записа српског појања може се закључити да мелодије трећег гласа, у силабичном и у развијенијем напеву,¹⁷ имају заједничку лествичну организацију, а слична им је и структура мелодијских образаца. Лествични низ је дијатонски, у амбитусу октаве или ноне, у спорадичним примерима. Повремено, у виду скретнице јавља се алтеровани — повишени четврти ступањ, у односу на финалис $f1_1$, који је у већини песама исти, са изузетком славословља, псаламског стиха *Бог Господ* и припева за песму Богородице — *Величай душа моја Господа* у којима је за терцу нижи.

У силабичним и развијеним мелодијама издвајају се четири обрасца, укључујући и финални, која се у каденцама завршавају различитим тоновима.¹⁸ Обрасци се углавном правилно смењују, доприносећи утиску прегледне, архитектонски организоване фактуре. Њихове варијанте су стабилне и не одступају умногоме од обрасца модела.

Мелодије српског трећег гласа, како на лествичном плану, тако и у погледу рада са мотивима, по броју, изгледу и распореду мелодијских образаца, врло су блиске одговарајућим грчким напевима, нарочито у силабичном појању.¹⁹ Ова сличност је наглашена и у мелодији кондака, која се, међутим, и у нотним-српским и у неумским-грчким записима, не поклапа са описаним мелодијским особинама других песама трећег гласа. Принцип изградње мелодијских образаца, начин на који међусобно кореспондирају мелодијске формуле, тонови којима оне завршавају и, посебно, финалис мелодије, узроци су посве другачијег звучног ефекта ове химне.

¹⁶ Поређење је могуће спровести на Мокрањчевим записима, како осмогласног тако и општег и празничног појања. Напомињем да су промене у записима кондака трећег гласа на различите текстове искључиво проистекле из прилагођавања мелодије текстуалном предлошку, пре свега дужини колоне. Упор. Стеван Ст. Мокрањац, *Осмогласник*, 7, 118—119; *Опште и пригодно појање*, V-8а, 185, 200, 201, 232; *Празнично појање*, V-8б, 87, 128, 140, 143 (прир. Даница Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства — Музичко издавачко предузеће „Нота”, Београд — Књажевац, 1996, 1998).

¹⁷ У силабичан напев трећег гласа осмогласја улазе све химне осим стихира на Господи возвах, у које спада и догматик, и стихира на хвалите. Упор. Весна Пено, *Православно црквено појање на Балкану...*, 86—89, 111; Ивана Перковић, *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд, 2004, 98—102. Овом приликом изузете су литургијске химне великог појања које носе одредницу трећег гласа.

¹⁸ Обрасци завршавају тоновима: a_1 , d_1 , c_1 .

¹⁹ Упор. Весна Пено, *нав. дело*, 162, 174—175, 199—202.

Једноставност и крајња сведеност музичког материјала на неколико мотивских језгара најбоље су уочљиви на примеру савремене грчке мелодије коју је забележио познати грчки мелограф и теоретичар црквеног појања Симон Карас (Σίμωνος Κάρας).²⁰ Јасно разграничене мелодијске формуле у речитативном стилу, са препознатљивим иницијалним и каденционим карактером, смењују се по редоследу: *a b a b c b1 c b1* након чега следи финални образац састављен поново из уводне кратке формуле (варијанте *c* мотива са спољашњим проширењем) и завршне каденце. Формуле се дословно понављају²¹ пратећи метрику и ритмику текста, у коме су, пак, полустихови изграђени од стриктног броја слогова:

a (7)	b (8)
Ἦ Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει	

a (7)	b (8)
καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει	

c (3)	b1 (5)	(5)
ἄγγελοι μὲ τὰ ποιμένων δοξολογούσι		

c (3)	b1 (5)	(5)
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος ὁδοιπορούσι		

c1 (4)	(4)
δι ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη	

F (5)	(7)
παιδίον νέον ὁ προαιώνων θεός	

Кондак има дијатонску лествичну основу, као и остале химне трећег гласа.²² Међутим, финалис, који је врло важан показатељ припадности одређеном гласу осмогласја, односно напеву унутар гласа, нема везе са трећим, већ са четвртим плагалним, односно осмим гласом. Изузетак у мелодији кондака представљају и завршни тонови у тзв. медијалним каденцама, на крајевима мелодијских образаца или формула.²³ С обзиром

²⁰ Упор. пример бр. 1 у прилогу рада (транскрипцију Карасове мелодије сачинила В. Пено).

²¹ У формули *b1* је изостао само почетак из *b* формуле.

²² У српским записима амбитус мелодије је у односу на остале трећег гласа нешто краћи, углавном у распону сексте.

²³ На основу „споредних финалиса” на крајевима мелодијских образаца — медијалних каденци и главног финалиса на завршетку читаве мелодије могуће је трагати за везама између различитих гласова осмогласја. Наиме, присуство нетипичног финалиса у датом

на описани карактер каденце коју у кондаку има формула означена са b , други по значају финалис у мелодији је тон $\bar{u}a = d$, иначе својствен првом и првом плагалном гласу.²⁴ Осциловање између завршних тонова гласова који су у тзв. *месо* и *парамесо* положају у односу на трећи, навело је савремене грчке теоретичаре да уз одредницу трећег гласа кондака додају и напомену: трећи „месазон парамесазон” ($\mu\epsilon\sigma\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu$ — $\mu\alpha\rho\alpha\mu\epsilon\sigma\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu$).²⁵ Мелодија проимииона божииног кондака, *Дјева днес*, представља, дакле, парадигму за теорију о већем броју гласова, од установљених осам. Другим речима она потврђује оправданост потребе флексибилнијег поимања граница гласова појединачно и осмогласног система у целини.²⁶

Описана мелодијска схема се, са извесним одступањима, налази и у српским нотним записима,²⁷ а присутна је и у неумским примерима из XIII и XVII века, о чему ће у наставку бити више речи.²⁸ Кратка мотивска језгра уочљива су и у српској варијанти, с тим да подела условљена метричким цезурама није тако стриктна као у грчком примеру, што се објашњава различитим бројем слогова у словенском преводу текста. Промене су присутне превасходно у уводним формулама. Мотив a се два пута са минималним изменама понавља, баш као и одговарајућа формула у грчкој мелодији, с тим да има другачији финалис. Каденциони карактер b мотива је и овде сасвим упечатљив и он се третира увек на исти начин, а изостајање појединих тонова је искључиво проузроковано дужином полустиха. Редослед у низању мотива је нарушен након комбинације c и b формуле, када се наместо c мотива поново појављује почетни — a . Финални образац има елементе из c формуле, у виду застанка на тону g , и затим се разуђенијим мелодијским ткањем спушта до заједничког и за трећи глас нетипичног финалиса, а са типичним ритмичким покретом: ♪♪♪♪♪♪♪ из каденционог мотива b .

Упркос изменама на плану структуре, која се може представити као $a\ b\ a_1\ b_1\ c\ b_2\ a_2\ b_3$, другачијем финалису у мотиву a и сложенијем финал-

напеву или појединачним мелодијским примерима готово по правилу указује на присуство неког другог, сродног гласа.

²⁴ Мотив означен са a има такође финалис на $ni = c$, док мотив под v завршава на $di = g$.

²⁵ Упор. Σίμωνος Ἰ. Καρά, *нав. дело* и Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ πράξις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* Αθήνα, 1997, 127—134.

²⁶ На везе између гласова указивали су још византијски теоретичари у својим методима. Упор. *The Hagiopolites — A Byzantine Treatise on Musical Theory* (preliminary ed. by Jørgen Raasted), *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 45, Copenhagen, 1983; *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it*, ed. D. E. Conomos, *Corpus scriptorum de re musica* 2, Vienna, 1985. Ова тема, међутим, у савременим студијама византијске музике није подробније обрађивана.

²⁷ У приложеном нотном примеру бр. 2 све мелодије су транспоноване према финалису c_1 сагласно финалису из грчких мелодијских примера.

²⁸ Растед је своје примере навео на основу три рукописа: Ashburnham 64 (А.Д. 1289), Ленинград 674 (XIII век) и Zakintos 8 (А.Д. 1689). Будући да је верзија из првог рукописа мелизматична, што значи да припада другачијем напеву, за разлику од друге две, знатно силабичније варијанте, она је у овом раду изостављена. Растед, међутим, износи занимљива запажања о сличности све три мелодије. Упор. *нав. дело*.

ном обрасцу, сличност грчке и српске варијанте је више него очигледна.²⁹ Ови мелодијски елементи одликују већину српских нотних записа консултованих у раду.³⁰

По мишљењу првих истраживача, упрошћена мелодика, речитативног карактера са честим понављањима истих или незнатно измењених мотива, била је својствена раној хришћанској музици.³¹ Однос полустихова, односно мелодијских формула унутар мелопоетске целине анализираног кондака асоцира на својеврсну респонзоријалност. Наиме, смењивањем два мотива *a* и *c* са мотивом *b*, који има функцију каденце, постиже се специфични дијалог. Још приближније, понављање формуле *b* подсећа на древни ефимион,³² утврђену текстуално-мелодијску формулу коју је на возгласе свештеника или стихове које је певао појац произносио народ. Ова, за сада само слободна асоцијација можда би могла да се размотри у комплекснијој анализи Романових кондака, за које научници сагласно тврде да представљају изузетна дела византијске химнографије, те да су вероватно то исто била и на плану мелодије.

Напеви који се одликују наведеним особинама, а постоје и у савременој појачкој пракси,³³ како верују поједини грчки појци, сачувани су из старине и током дуге историје нису претрпели битније измене.³⁴ Објашњењем овог феномена до сада се није нико детаљније бавио, но он се засигурно може довести у везу са једним другим феноменом, који је у музиколошким студијама подробније разматран последњих неколико деценија. Реч је о груписању химни комплетног репертоара црквене химнографије и музике према њиховом основном типу и функцији коју остварују једна у односу на другу, о, дакле, самогласним, самоподобним и подобним мелопоетским врстама.

Карактеристике које проимион божићног кондака чине посебним у трећем гласу објашњавају се чињеницом да се ради о самогласној хим-

²⁹ Упор. пример бр. 1.

³⁰ Једина битна разлика у записима српских мелографа је завршна каденца са другачијим финалисима. Наиме, Станковић, Остојић и Цвејић су, за разлику од Мокрањца, Барачког и Ластавице, али и Караса, мелодију завршили за терцу више од финалиса це. Највероватније је да се објашњење ове појаве може везати за праксу терцирања при певању једногласних напева. Остојић је и тропар Св. Сави у трећем гласу завршио за терцу више од уобичајеног финалиса. Упор. Тихомир Остојић, *нав. дело*, 100—101 и Стеван Ст. Мокрањца, *Празнично ђојање, нав. дело*, 174—175.

³¹ Упор. Р. Maas, *Das Kontakion*, *Byzantinische Zeitschrift* 19, 1910, 285—306; H. J. W. Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography*, London, 1923; Baud-Bovy, *Sur un prelude de Romanos*, *Byzantion*, 13, 1938, 217—238; E. Wellesz, *Melito's Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography*, *Journal of Theological Studies* 44, 1943, 41—52; Исти, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949, 1961; Исти, *Kontakion and Kanon*, *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, Rome—Paris, 1951, 131—133.

³² Упор. Καρυώλλη Μητσάκη, *нав. дело*, 231—238.

³³ У савременом грчком *Осмогласнику* постоје на пр. изузеци међу седалнима и то у првом, трећем и четвртном гласу. Упор. Весна Пено, *Православно црквено ђојање на Балкану ...*, 109.

³⁴ Ово уверење ми је у разговору вођеном у Атини, 1996. године, управо у вези са седалнима трећег гласа, изнео први протопсалт Велике Цркве из Константинопоља и протопсалт у цркви Св. Ирине из Атине, Ликургос Ангелопулос.

ни, која је временом постала самоподобна.³⁵ Научници су утврдили да Роман Мелод није имао садржински узор, али ни мелодијски модел према коме је саставио стихове и напев ове химне, као и да су сви проимиони његових бројних кондака по правилу били самогласни, без обзира да ли су сами кондаци самогласни, самоподобни или подобни.³⁶

У рукописима тзв. друге фазе у развоју кондака као поетског и музичког жанра, од VIII до XI столећа, Романови проимиони постају стереотипи према којима се обликују подобни проимиони и икоси. Драгоцено је сазнање да је Роман Мелод написао само један и то управо божихни кондак у трећем гласу, чији је проимион, изгледа, врло рано постао модел за метричку структуру стихова и мелодијских образаца нових химни у истом жанру и у истом гласу.³⁷ У богослужбеним књигама, наиме, уз све кондаке трећег гласа стоји упутство појцима да га поју по самоподобном *Дјева днес*.

Веза између самоподобног и подобног, тзв. принцип *contrafacta* је одувек имао изузетан значај у византијском обреду, како у химнографској, тако и у музичкој продукцији. Без обзира на разлике у мишљењима научника у вези са утицајима под којима се формирала структура раних византијских поетско-музичких жанрова, извесно је да је правило изосилабизма и изотонизма било важно подједнако и химнографима и мелодима при обликовању нових текстова и мелодија. Штавише, постоји уверење да будући да су користили постојеће, добро познате метричке прототипе, али и готове мелодије, химнографи од VIII века више и нису били мелоди, као њихови претходници, него искључиво песници.³⁸

Преузимање и прилагођавање старих мелодија био је, и по сазнањима музиколога, кључни моменат како у компоновању, тако и у самој интерпретацији византијске музике од њене најраније фазе,³⁹ а Кристи-

³⁵ У вези са терминима самоподобен (αὐτόμελον) и самогласан (ιδιόμελον) научници су износили неусаглашена мишљења, будући да су ови појмови имали различита значења током средњовековног и постсредњовековног периода. Упор. J. Grosdidier de Matons, ed., *Romanos le mélode*, и, *Hymnes, Ancien Testament, Sources chrétiennes*, 99, Paris, 1964, 17—18; H. Hussmann, *Hymnus und Troparion*, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1971, Berlin, 1972, 77—80. Ипак, у музиколошким радовима је опште прихваћена конвенција о томе да је самоподобен мелодијски модел за подобне, а самогласан независни модел који се не опонаша. Упор. Л. Мирковић, *Православна литурџика или наука о богослужењу Православне источне цркве*, I, Београд 1965², 237; Christian Troelsgård, *The Repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantine Musical Manuscripts*, *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 71, Copenhagen, 2000, 3—27; Julia Shlikhtina, *Problems of the Theory and Practice of Prosomoia Singing as Illustrated by Byzantine and Slavic Notated Prosomoia of the Good Friday Office*, *Palaeobyzantine Notations III*, *Eastern Christian Studies*, ed. by Gerda Wolfram, A. A. Bredius Foundation — Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA 2004, 173—198.

³⁶ К. Μητσάκης, *нав. дело*, 263.

³⁷ Да је проимион и други по реду икос сложеног божихног кондака био опште прихваћен од потоњих песника потврђују различити кондакари који су препуни стихова писаних на основу овог метричко-мелодијског узора. Упор. J. B. Pitra, *Analecta Sacra Spicilegio solesmensi parata*, Paris, 1876, LV. Grosdidier De Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes*, t. I, 251 (нав. према К. Μητσάκης, 211, 263).

³⁸ К. Μητσάκης, *нав. дело*, 223.

³⁹ Видети Max Haas, *Modus als Skala — Modus als Modellmelodie*, *Ein Problem musikalischer Überlieferung in der Zeit vor den ersten notierten Quellen*, In *Palaeobyzantine Notations*,

јан Трулсгард (Christian Troelsgård) сматра да је то један од узрока изузетне стваралачке продуктивности византијских мелода.⁴⁰

Занимљиво је, међутим, да су самоподобне мелодије врло ретко записиване у средњовековним музичким рукописима.⁴¹ Оне су идентификоване у релативно ограниченом броју извора и то превасходно из касног византијског и поствизантијског периода. Драгоцен је и податак да нотирани самогласни напеви нису нашли своје место у кодексима који су имали функцију појачких књига из којих се певало током богослужења. Рукописи који су их садржавали служили су искључиво као скуп референци за појце и хоровађе или су представљали приручнике који су се користили у процесу учења и вежбања мелодија. У вези са појањем самоподобних и подобних, улога појчеве меморије је била пресудна, али, подразумевало се да је он био у стању да разликује музичке жанрове, напеве и стилове, као и то да је био способан да мелодије интерпретира сходно традицији.

Поређење сачуваних самоподобних мелодија из расположивих писаних извора, колико год да открива њихове посебности чији узроци нису прецизно установљени, углавном сведочи о вредној и трајној стабилности у погледу главних мелодијских контура и неких карактеристичних мелодијских покрета који су се урезали у памћење појца и као такви сачували током неколико столећа.

Ово запажење односи се и на мелодијску организацију божићног проимона *Дјева днес*, о чијој постојаности током векова говоре примери из неумских рукописа које је анализирао Јирген Растед, као и савремене варијанте, забележене новим неумским методом и европским нотним писмом у грчким и српским зборницима. Без обзира на то што је варијанта из рукописа Ашбурнам 64 из 1289. године мелизматична и што на први поглед нема везе са друге две силабичне верзије,⁴² из рукописа Лењинград 674, такође из XIII века, и Закинтос 8 из 1698. године, Растед је закључио да међу њима постоји велика блискост.⁴³ Примери грчке и српске мелодије из најновијег времена ову сличност додатно потврђују.

Стабилност појачке традиције, и пре свега песама које, као што је претходно поменуто, нису биле систематски нотиране у музичким рукописима, које су превасходно усмено преношене, дуго је с неверицом

A Reconsideration of the Source Material, edd. J. Raasted and C. Troelsgård, Hernen, 1995, 11–32.

⁴⁰ C. Troelsgård, *нав. дело*, 3.

⁴¹ Странк је сматрао да оне и не постоје у средњовековној рукописној традицији. Упор. Oliver Strunk, *The Notation of the Chartres Fragment (orig. 1955)*, reprinted in *Essays on Music in the Byzantine World*, ed. Kenneth Levy, New York, 1977, 68–111, 99.

⁴² Савремена проучавања су све ближе закључку да су још у раној Византији појци један исти текстуални предлог били у стању да поју у различитим напевима или стилевима, дакле, на силабичан, али и на мелизматичан начин. У прилог ове тезе пише и Растед. Упор. J. Raasted, *Kontakion Melodies in Oral and Written Tradition*, in: *The Study of Medieval Chant paths and Bridges East and West*, Cambridge, 2001, 277.

⁴³ У Растедовом нотном примеру обележени су заједнички тонови између мелизматичне и силабичне мелодије из XIII века, како би сличност дошла до изражаја. Упор. J. Raasted, *Zur Melodie des Kontakions 'H Παρθένος σήμερον*, *нав. дело*, 238–244.

прихватана од стране неких музиколога.⁴⁴ Сам Растед је након сазнања добијеног на основу поређења проимiona *Дјева днес*, како сам сведочи, демантовао своје првобитно уверење да усмено предање нужно доноси промене у структури мелодија. Закључак је, штавише, супротан: неочекивана мелодијска стабилност сачувана је у усменом начину преношења појачког умећа што се види управо на примерима самоподобних и подобних мелодија, другим речима, препознатљиви елементи средњовековних мелодија опстали су захваљујући усменом предању.⁴⁵

Један од несумњивих узрока трајности и непроменљивости мелодија модела налази се у великом броју њихових подобних. Ако још једном подсетим на изнети податак да је самогласни проимion Романовог кондака убрзо по свом настанку постао самоподобен, те да је као такав остао све до завршне фазе канонизације богослужбених књига, онда, у складу са претходним ставом, постаје још вероватнија претпоставка да је он сачувао своје препознатљиве обресе током седам пуних векова.

Иако протојереј Живојин Станковић није имао могућности да своје уверење о старини кондака *Дјева днес* провери и образложи на конкретним музичким примерима, чини се да је његова процена, вођена интуицијом, била близу истине. Мишљење патријарха Павла о томе да је мелодија кондака у српску појачку праксу доспела из грчке псалтике у новијем периоду, те да због краткоће времена није претрпела веће трансформације нашег народног мелоса, него само незнатније измене,⁴⁶ овим радом је донекле ревидирано. Српски напев кондака трећег гласа се, као и силабични и развијени мелос трећег гласа у целини, упадљиво подудара са одговарајућим грчким гласом и разлоге за ову појаву не треба искључиво везивати за нововековне везе између грчких и српских појаца, односно за утицај грчких даскала из XVIII и првих деценија XIX века, као што ни разлике између ове две традиције не треба тумачити међусобним утицајем или, пак, једнострано, доминацијом народног мелоса над црквеним.⁴⁷

Одговор на свакако провокативан и актуелан проблем порекла новијег српског појања треба потражити пре свега у мелодијским особеностима самих напева унутар гласова. Није случајно што су заједничке карактеристике српског и савременог грчког — поствизантијског појања евидентније у мелодијама са стабилном дијатонском основом и са

⁴⁴ Упор. *Discussion y: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten II/7, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1982, 131—134.

⁴⁵ J. Raasted, *Kontakion Melodies...*, 277.

⁴⁶ Патријарх Павле, *Разлика мелодије свјетилна...*, нав. дело, 252.

⁴⁷ Односу српског народног и црквеног појања у српској музикологији и етномузикологији није до сада посвећена посебна пажња. Радови на ову тему баве се појединачним узорцима или, пак, врло уопштеним повезивањима сличних појава. Упор. Vinko Žganec, *Muzički folklor I*, Zagreb, 1962; Dimitrije Stefanović, *Melody Construction in Byzantine Chant*, Actes du XIIe Congrès International D'Études Byzantines, Ochride, 10—16 Septembre 1961, Tome I, Beograd, 1963, 375—387; Петар Бингулац, *О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа*, Рад XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967, Београд, 1974, 557—564.

прегледнијом микроструктуром, као што је случај са првим, трећим и осмим гласом, а донекле и са петим. У будућим анализама требало би проверити запажање да су српски појци боље сачували у памћењу једноставније напеве, претходно описане, него оне који су садржавали модуларације и чију су мелодијску структуру градили краћи мелодијски обрасци и формуле заједничке већем броју гласова.

Стабилност мелодије — изузетка унутар трећег гласа се у дугом усменом предању несумњиво сачувала због своје врло упрошћене мелодијске структуре, али и због тога што је била самоподобна, дакле, узор и модел за све остале кондаке истог гласа. Ова последња чињеница је важан критеријум у подели и именовању напева црквеног појања, па се отуда потреба редеофинисања термилолошких одредница мелопетских жанрова и напева српског појања и овим радом додатно потврђује.⁴⁸

Исто тако, показало се да су лествичне особености кондака *Дјева днес* важан траг у идентификацији разлика у односу на остале песме трећег гласа унутар једне појачке традиције и, истовремено, сличности између више појачких традиција. Финалиси медијалних каденци, главни тонови у формулама, односно обрасцима, алтеровани, тзв. гравитирајући тонови, амбитус мелодије и други елементи, су упркос немогућности да се провере саме интервалске вредности у лествицама типичним за поједине, нарочито недијатонске гласове, драгоцен показатељ јединствености црквеног предања. Из овога следи закључак да српско осмогласје може и треба да буде разматрано са аспекта модалности која је карактеристична за поствизантијске и савремене грчке напеве.

Сабирање постојећих сазнања добијених на основу анализе и поређења са сродним појачким традицијама, допринеће свеобухватнијем теоретском промишљању музичке уметности, која је несумњиво, увек и свуда, служила прослављању једног и истог *Превечног Бога*, без обзира на разлике у језику којим су исписане опеване богонадахнуте химне.

ТЕКСТОВИ ЗА НОТНЕ ПРИМЕРЕ:

Дѣва днесъ пресѣцственаго раждаетъ
и земаа вертепъ непристѣпно мѣ приноситъ
аггели со пастырьми славословатъ
вол сви же со звѣздою пѣтешествуютъ
насъ во ради родиса ѿтроча младо превѣчный Богъ

Ἦ Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει
καὶ ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον τῷ ἀθπροσίτῳ προσάγει
ἄγγελοι μὲ τὰ ποιμένων δοξολογούσι
μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος ὁδοιποροῦσι
δι ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη
παῖδίον νέον ὁ προαιώνων θεός

⁴⁸ Упор. напомену бр. 9.

Vesna Peno

ON THE THIRD PART MELODY OF THE CHRISTMAS *KONTAKION*
(*DJEVA DNES*)

Summary

Serbian melographers and authors of the texts about church music noticed the specificities in the melody of the *kontakion* (*Djeva Dnes*) within the tune for the third part of the octoechos singing. Some Serbian researchers tried to relate the specificity of the *kontakion* melody to the Byzantine, that is Greek sources according to which it was formed, not entering into an additional analysis which would explain the noticed similarity. However, some other researchers simply gave a specific name to the exception within the third part melody, not trying to explain its appearance.

Comparative music analysis of the mentioned *kontakion* — on the basis of the transcriptions from the manuscripts Leningrad 674 (13th century) and Zakynthos 8 (AD 1689) made by Jürgen Rasted, then of the contemporary Neum transcription of the Greek theoretician Simon Karas in the „new method”, and of the transcription of the same song in Stevan Mokranjac’s European notation — showed that the mentioned *kontakion*, in spite of a long-standing oral tradition, was preserved with slight changes during the long history of church chant. This fact challenges the opinion of some Serbian authors who related the exception in the *kontakion* melody exclusively to the more recent Greek influences under which contemporary Serbian chanting was formed.

The paper views the causes of the noticeable similarity between the temporally distant transcriptions and mutually very close, but also independent traditions, from the standpoint of different kinds, more precisely functions which specific songs had within the entire repertoire of church hymnography. Namely, idiomel as a melopoetic model — according to whose textual and melodic pattern the prescribed songs were sung — in the case of the Christmas *kontakion* (*Djeva Dnes*) also appeared to be very stable, in spite of all changes which oral tradition brings by definition. It is not possible to study the specificity of this idiomel outside the framework of the manuscript heritage, but it is possible to assume that its recognizeable mark — both in the form of its verses and in its melodic shape — was provided by its author, the famous hymnographer and melodist, St. Romanos.

ΠΡ. ΕΡ. 1

ΚΩΝΑΔΕΣ, ΔΩΔΕΚΑ ΗΜΕΡΑ - ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΥΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΜΕΘΕΞΗΣ ΣΑΡΑΝΗΣ

The musical score is written on 12 staves, grouped into four sets of three. Each set contains a vocal line (L, Z, Σ) and a corresponding Greek text line. The notation is in a traditional Byzantine style with neumes on a four-line staff.

Staff 1: L: Η ΠΕΡ-ΒΕ - - - - - ΒΕ - - - - - ΠΕ - ΠΕ
Z:
Σ:
Text: Η ΠΕΡ-ΒΕ - - - - - ΒΕ - - - - - ΠΕ - ΠΕ

Staff 2: L: ΤΩ - - - ΠΕΡ-ΟΥ - - - - - ΟΙ-ΟΥ - - - - - ΚΤΛ.
Z:
Σ:
Text: ΤΩ - - - ΠΕΡ-ΟΥ - - - - - ΟΙ-ΟΥ - - - - - ΚΤΛ.

Staff 3: L: ΚΑΙ Π. ΕΥ - - - - - ΟΙ - - - - - ΛΟΙ - - - - - ΟΙ
Z:
Σ:
Text: ΚΑΙ Π. ΕΥ - - - - - ΟΙ - - - - - ΛΟΙ - - - - - ΟΙ

Staff 4: L: ΤΩ - - - - - ΠΕΡ-ΟΥ - - - - - ΠΕΡ-ΟΥ - - - - - ΠΕΡ-ΟΥ
Z:
Σ:
Text: ΤΩ - - - - - ΠΕΡ-ΟΥ - - - - - ΠΕΡ-ΟΥ - - - - - ΠΕΡ-ΟΥ

Handwritten musical score for three voices (L, Z, Σ) in Greek. The score consists of four systems, each with three staves. The lyrics are in Greek and appear to be a liturgical or hymnic text. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

ΛΕΓΕΜΕΝΑ:

L - Ms LENINGRAD 674, 13. 86c

Z - Ms ZAKINTOS 8, A.D. 1689.

Σ - Σίμωνος Καραΐ, Μέθοδος τῆς ἑλληνικῆς
τοῦμ. Α', Ἀθήναι 1982 (276-277)

КОНДАС, А. ГРАДОНАЧ - ИСТОК
СРЕДНА НЕОГРАФА

AGTELLA:

- K.C. = Kryptische Cameraceras
- T.O. = Turrisse Oxyphes
- C.M. = Cerasse Mactranas
- d.H. = dactylis Capricorn
- S.Y. = Serrata Yuccatus
- C.A. = Cerasse Acetianus

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score consists of ten staves, each with a key signature and a time signature. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести голосовых партий: K.C., T.O., C.M., H.S., B.U., C.A. В начале партитур K.C. и T.O. присутствуют русские тексты: "Ты - Ал" и "Сколько лет нам - 50 - 50 - 50". Музыкальная запись включает ноты, паузы и другие стандартные музыкальные символы.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score includes parts for Soprano (S.C.), Tenor (T.O.), Contralto (C.M.), and Bass (B.S.), as well as a Piano accompaniment (P.A.). The lyrics are written below the vocal staves. The piano part features a simple melody with a trill in the right hand and a steady bass line in the left hand.

